

VORWORT

Diese Publikation stellt eine leicht überarbeitete und gestraffte Fassung meiner Dissertation dar, die im April 2007 an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck eingereicht wurde. Die geringfügigen Änderungen betreffen v.a. die formale Gestaltung der Arbeit und erfolgten aufgrund technischer und editorischer Vorgaben.

Bei der Umschrift russischer Eigennamen, Wendungen und Zitate ins Deutsche folge ich innerhalb des Textes dem in der Slawistik gängigen wissenschaftlichen Transliterationssystem, bei dem für bestimmte Buchstaben des kyrillischen Alphabets diakritische Zeichen wie das Haček verwendet werden. Für den Titel der Publikation habe ich mich jedoch aufgrund des größeren Bekanntheitsgrades der transkribierten Schreibweise dazu entschlossen, der allgemein geläufigeren Dudentranskription zu folgen. Aus diesem Grund wird der Name des berühmten russischen Schriftstellers, um den sich diese Arbeit dreht, im Titel mit »Dostojewski« angeführt, während er im Text als »Dostoevskij« wiedergegeben wird. Über die korrekte Aussprache der wichtigsten Transliterationszeichen soll die folgende Tabelle einen kleinen Überblick geben:

Tabelle 1: Die wichtigsten russischen Transliterationszeichen

C c	Wird wie »z« in »Ziege« ausgesprochen. In der Verbindung »ck« sind beide Laute getrennt als »z-k« zu sprechen.
Č č	Wird wie »tsch« in »Entschuldigung« ausgesprochen.
Š š	Ist als stimmloses, scharfes »sch« wie in »Schimmel« oder »Asche« auszusprechen.
Šč šč	Ist als stimmloses, gedehntes »sch« zu sprechen. Wie etwa im deutschen Zischlaut »Pscht!«.
Z z	Ist als stimmhaftes »s« wie in »Rose« auszusprechen.
Ž ž	Ist als stimmhaftes, weiches »sch« wie im französischen »jour« oder »journal« auszusprechen.

Ë ë	Wird als »jo« mit offenem »o« ausgesprochen.
Ê ê	Wird im Gegensatz zum »e« (ohne Punkt), das nach Vokalen, am Wortanfang und nach Ъ sowie ъ mit J-Vorschlag ausgesprochen wird, immer wie »e« gesprochen.

Quelle: Vgl. Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache. 21., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion, Mannheim: Brockhaus 1996, S. 86.

Zu den verbalen Zitaten aus den drei in dieser Arbeit analysierten Spielfilmen muss noch erläutert werden, dass ich mich im Falle von Wim Wenders' *The Million Dollar Hotel* an der Tonspur der englischen Originalfassung orientiert habe, wie sie auf der offiziellen Kauf-DVD von »Concorde Home Entertainment« zu hören ist. Die Zitate aus Akira Kurosawas *Hakuchi* basieren auf den englischen Untertiteln der offiziellen Kauf-DVD von »Panorama Entertainment« und jene aus Saša Gedeons Film auf den deutschen Untertiteln der am 23. Oktober 2002 auf dem Fernsehsender »ARTE« ausgestrahlten Version.

Nach diesen formal-organisatorischen Erläuterungen ist es jedoch an der Zeit, mich bei jenen Personen zu bedanken ohne deren Hilfe und Unterstützung die Realisierung diese Arbeit schlicht undenkbar gewesen wäre. In allererster Linie gilt mein Dank deshalb meiner langjährigen Freundin und Kollegin, Frau Dr. Barbara Aufschneider, deren wertvolle Anregungen, Ratschläge und engagierte, kritische Lektüre, sowie deren schier unerschöpfliches Wissen über Dostoevskij wesentlich zur Qualität dieser Publikation beigetragen haben. Auch ist es Barbara Aufschneiders Ansporn und Optimismus zu verdanken, dass diese Arbeit in einem zeitlich vertretbaren Rahmen abgeschlossen werden konnte.

Eine zweite große Stütze während des Entstehungsprozesses meiner Dissertation war mir Prof. Dr. Klaus Zerinschek, der mich immer wieder auf wesentliche Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Intermedialitätsforschung hinwies, mir wertvolle Ratschläge zum intermedialen Forschungsbereich Literatur und Film erteilte und mich in Zeiten des Zweifels auch seelisch aufbaute. Ihm danke ich an dieser Stelle von ganzem Herzen für seinen Beistand und seine Hilfe.

Ein ganz besonderes Dankeschön geht an Frau Dr. Marta Pelinka-Marková, die mir bei der Klärung einiger wichtiger Fragen zu Saša Gedeons Film behilflich war und an Herrn Dr. Milan Klepikov, der sogar persönlich Kontakt mit dem Regisseur aufnahm, um ihm meine Fragen zu unterbreiten. Auch bedanke ich mich herzlich bei meiner Freundin

Frau Dr. Viktoria Macek für ihre Hilfe bei der Übersetzung eines Interviews mit Saša Gedeon.

Meiner Betreuerin, Frau Prof. Maria Deppermann, danke ich für die gewissenhafte, termingerechte Korrektur der Arbeit, ihre wertvollen Anregungen und ihr Wohlwollen während all der Jahre, in denen wir gemeinsam am Projekt »Experiment der Freiheit« gearbeitet haben. Last but not least gilt mein Dank allen weiteren MitarbeiterInnen der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft des Instituts für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck: Frau Dr. Beate Burtscher-Bechter, Frau Dr. Beate Eder-Jordan, Herrn Prof. Dr. Martin Sexl sowie Frau Evelyne Kiss und Frau Herta Sprenger. Ihnen allen danke ich für ihre Unterstützung, Kollegialität und Hilfsbereitschaft während der letzten Jahre.

1. EINLEITUNG

»Wenn ich *Schuld und Sühne* drehen würde,
käme jedenfalls kein guter Film dabei heraus.«
(Alfred Hitchcock)¹

Als François Truffaut Mitte der 1950er Jahre Alfred Hitchcock interviewte, stellte er ihm die Frage, warum er noch nie ein literarisches Meisterwerk wie Dostoevskijs *Schuld und Sühne* (Prestuplenie i nakazanie 1866) verfilmt habe. Hitchcock antwortete, dass er so etwas nie tun werde, »weil *Schuld und Sühne* schon das Werk eines anderen«² sei. Und detaillierter erklärt er kurz darauf:

»Nehmen Sie einen Roman von Dostojewski, nicht nur *Schuld und Sühne*, egal welchen; sie bestehen aus vielen Wörtern, die alle eine Funktion haben. [...] Und um dasselbe nun filmisch auszudrücken, müsste man, wenn man die Wörter durch Kamerasprache ersetzt, einen Film von sechs oder zehn Stunden drehen. Sonst wäre das nicht ernstzunehmen.«³

Für Hitchcock und auch für Truffaut, der ihm mit den Worten »ein Meisterwerk ist etwas, das seine vollkommene, seine definitive Form gefunden hat«⁴ voll und ganz beipflichtet, kommt die Verfilmung großer klassischer Literatur beinahe einem Sakrileg gleich, denn Hitchcock wirft im Rahmen dieses Gesprächs seinen Hollywood-Kollegen sogar vor, mit ihren Verfilmungen literarische Meisterwerke zu verunstalten. Unterhaltungsliteratur gegenüber hatten die beiden Meisterregisseure allerdings keine derartigen Skrupel, dies belegen eindrucksvoll Truffauts Verfilmungen von Henri-Pierre Rochés Roman *Jules et Jim* (erschieden 1952 verfilmt 1962) und Ray Bradburys Science-Fiction-Roman *Fahrenheit 451* (1953 / 1966), sowie Hitchcocks berühmte Adaptationen von Daphne du Mauriers *Rebecca* (1938 / 1940) und *The Birds* (1952 / 1963).

1 François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München: Heyne 2005, S. 60.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 61.

4 Ebd.

Die beiden Regisseure vertraten somit eine recht traditionelle Auffassung von Kunst und Literatur, die es zwar erlaubt, populäre, künstlerisch »tiefer stehende« Werke zu »veredeln«, gleichzeitig aber große Kunstwerke als unantastbar betrachtet. Aus heutiger Sicht erstaunt Hitchcocks und Truffauts Einstellung auch deshalb, weil man sich unweigerlich die Frage stellt, wie viele große Opern, Ballette, Bilder, Filme etc. nie entstanden wären, wenn die Neu- oder Bearbeitung der Meisterwerke anderer, Künstler generell derart abgeschreckt hätte. In diesem Fall hätte sich etwa Giuseppe Verdi niemals erlauben dürfen Schillers *Don Carlos* oder Shakespeares *Othello* und *Macbeth* als Grundlagen für seine Opern zu verwenden, Pëtr Il'ič Čajkovskij hätte sich durch die Opern *Evgenij Onegin* und *Pique Dame* »schuldig« gemacht, da sie auf Puškins literarischen Meisterwerken basieren, und selbst Truffauts guter Freund Claude Chabrol hätte durch seine Verfilmung von Flauberts *Madame Bovary* ein »Verbrechen« wider die Kunst begangen.

Dass Hitchcock und Truffaut auch ihre eigenen Adaptationen⁵ eher als Mittel zur Vervollkommnung schlechter Literatur betrachteten, denn als Transformation bestimmter Formen und Inhalte in eine andere Kunstform bzw. ein anderes Medium, belegt auch eine Aussage Hitchcocks über die Romanvorlage zu seinem Film *The Birds*: »Wenn mir die Grundidee zusagt, übernehme ich sie, ich vergesse das Buch vollkommen und mache Kino. Ich wäre völlig außerstande, Ihnen die Geschichte von *The Birds* von Daphne du Maurier zu erzählen. Ich habe sie nur einmal, ganz schnell, gelesen.«⁶ Über die Werke Dostoevskijs sprechen Hitchcock und Truffaut mit ganz anderer Hochachtung, und daraus lässt sich zwangsläufig schließen, dass sich die beiden Regisseure, die immerhin zu den innovativsten der Filmgeschichte zählen, in Fragen der Literatur noch einem traditionellen Kanon verpflichtet fühlten.

Zwei der in dieser Studie untersuchten Filme – Akira Kurosawas *Hakuchi* (1951) und Saša Gedeons *Návrat idiota* (1999) – zählen nun gerade zu jenen von Hitchcock und Truffaut so skeptisch betrachteten Adaptationen literarischer Meisterwerke. Und noch dazu haben sich Kurosawa und Gedeon ausgerechnet an jenen Schriftsteller gewagt, den Hitchcock und Truffaut für so gut wie unverfilmbar hielten: an Fëdor Michajlovič Dostoevskij. Eine der in dieser Arbeit vertretenen Thesen, die am Beispiel von *Hakuchi* und *Návrat idiota* nachgewiesen werden soll, lautet deshalb, dass Verfilmungen großer Meisterwerke nicht notwendigerweise zum Scheitern verurteilt sein müssen, sondern dass durch die Übertra-

5 Die Begriffe Literaturverfilmung, Adaptation und Adaption werden in dieser Studie als Synonyme verwendet.

6 F. Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht, S. 60. (Kursive Hervorhebungen im Original)

gung wichtiger, narrativer Bausteine von einem Medium ins andere ein neues, selbständiges und beeindruckendes Kunstwerk entstehen kann. Dieses – im speziellen Fall – filmische Kunstwerk ist aber in einen anderen historischen und kulturellen Kontext eingebettet und erfüllt deshalb auch ganz andere Funktionen als seine literarische Vorlage, die in Anlehnung an Gérard Genette als Hypotext⁷ bezeichnet werden soll.

Zur Erklärung dieses Begriffs sei hier ein kurzer, auf den theoretischen Teil dieser Untersuchung vorgehender Absatz eingefügt: Genette unterscheidet in seiner berühmten Studie zur Textanalyse *Palimpsestes. La littérature au second degré* zwischen Hypotexten, die sich auf irgendeine Weise in einem anderen literarischen Text widerspiegeln, und Hypertexten, die auf einen anderen literarischen Text auf irgendeine Weise rekurren. Diese beiden Begriffe lassen sich nun nicht nur für rein literarische Bezüge verwenden, sondern – wie Genette es auch selbst praktiziert hat⁸ – auf andere Kunstformen ausdehnen, wenn man deren Hervorbringungen ebenfalls als eine Art zu entziffernden Text auffasst. Geht man allerdings, wie in dieser Studie beabsichtigt, von einem engen, auf literarische Werke begrenzten Textbegriff aus, muss im Falle eines intermedialen Vergleiches zwischen literarischer Textvorlage und Filmadaptation von »Hypotext« und »Hyperfilm« gesprochen werden.

Bei dem in dieser Studie untersuchten, den Hyperfilmen zugrunde liegenden Hypotext handelt es sich um den zweiten von Dostoevskijs fünf großen Romanen: *Der Idiot* (1868/69). Dostoevskij verfasste ihn während seiner zweiten ausgedehnten Europareise in Genf, Vevey, Mailand und Florenz und lässt zu Beginn des Romans den an Epilepsie leidenden Fürsten Lev Nikolaevič Myškin aus der Schweiz in seine Heimat Russland zurückkehren. Mit ähnlichen Heimreisen beginnen auch die beiden Literaturverfilmungen, doch bereits die Darstellung dieses ersten Handlungsdetails lässt gänzlich andere Intentionen als bei Dostoevskij erkennen: Während bei Akira Kurosawa der ehemalige Soldat Kameda im Nachkriegs-Japan des Jahres 1951 auf einem Fährdampfer von den südlichen Okinawa-Inseln zur Nordinsel Hokkaido reist, kehrt bei Saša Gedeon im Tschechien der späten 1990er Jahre der aus einer Nervenheilanstalt entlassene František in sein heimatliches, tristes und namenloses

7 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993 (Edition Suhrkamp 1683, Neue Folge 683), S. 14f., S. 18f. Anja Müller-Muth: »Hypotext«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 271.

8 Genette vergleicht beispielsweise Woody Allens Film *Play it again, Sam* (1972) mit dem Humphrey-Bogart-Klassiker *Casablanca* (1942) von Michael Curtiz. (Vgl. G. Genette: *Palimpseste*, S. 215ff.)

Provinzstädtchen zurück. Die Handlung des Dostoevskij-Romans wurde in beiden Adaptationen in die räumliche und zeitliche Gegenwart der beiden Regisseure verlegt, und damit steht fest, dass die Filme keinesfalls werktreu ihrem Hypotext folgen, der im St. Petersburg und Pavlovsk der späten 1860er Jahre spielt.

Auch der dritte in dieser Studie untersuchte Film – Wim Wenders' *The Million Dollar Hotel* (2000) – beginnt genau genommen mit zwei »Reisen«, wenn auch im übertragenen Sinne. Zunächst springt der Kind gebliebene Held Tom Tom lächelnd und mit weit ausgebreiteten Armen vom Dach des heruntergekommenen »Million Dollar Hotels«, womit er eine Reise in den Tod antritt, und gleich darauf kehrt seine Off-Stimme aus dem Jenseits zurück, und ein Schnitt versetzt die Filmhandlung in die Vergangenheit, wodurch eine Zeitreise beginnt, während der Tom Toms letzte Lebenstage geschildert werden.

Wim Wenders' Film hat keinerlei direkten Bezug zu Dostoevskijs Roman. Dies wurde mir, auf meine Nachfrage bei »Wenders Images GmbH« hin, ausdrücklich versichert. Umso erstaunlicher ist es deshalb, dass ausgerechnet dieser Film meines Erachtens der »Dostoevskijschste« der drei untersuchten Filme ist, da er ganz frappante Parallelen zum Roman *Der Idiot* aufweist. Ich werde diese Behauptung im später folgenden intermedialen Vergleich zwischen Roman und Film im Detail begründen. An dieser Stelle sei allerdings noch angemerkt, dass nicht nur thematisch-inhaltliche Parallelen zwischen Film und Roman festzustellen sind – wie etwa ein Kind gebliebener, wahrhaft guter Held, gesellschaftliche Außenseiter unter den Nebenfiguren, eine seelisch tief verletzte Frau als weibliche Hauptfigur oder die kritische Betrachtung des Fetischs Geld –, sondern auch formal-strukturelle Ähnlichkeiten auftauchen, die sich beispielsweise in Erzähltechnik und Erzählperspektive widerspiegeln.

Die zweite These, die in dieser Untersuchung belegt werden soll, lautet deshalb: Parallelen zwischen zwei unterschiedlichen, in verschiedenen Medien entstandenen Kunstwerken müssen nicht notwendigerweise auf direkten, nachweisbaren Kontakten beruhen, sondern können auch auf die unbewusste Verwendung ähnlicher, narrativer Basiselemente zurückzuführen sein. Dabei können gleichartige, narrative Funktionen und Strukturen die Analogien zwischen den beiden Werken sogar stärker erscheinen lassen als bei einem herkömmlichen, direkten Kontakt. Im konkreten Fall des transmedialen Vergleichs zwischen Dostoevskijs Roman und Wenders' Film soll somit belegt werden, dass *The Million Dollar Hotel*, trotz des fehlenden, direkten Kontakts, die grundlegenden Aussagen des *Idioten* durch die Verwendung ähnlicher, narrativer Elemente eher zu vermitteln scheint als die beiden Literaturverfilmungen.

Die folgende Arbeit setzt sich nun aus sechs großen Kapiteln zusammen: Im ersten, das aus vier einführenden Teilkapiteln besteht, werden der Handlungsaufbau des Romans und der drei Filme vorgestellt, damit auch LeserInnen, die die Werke nicht kennen, den späteren Ausführungen folgen können. Wer mit den Primärwerken gut vertraut ist, kann die Kapitel 2.1 bis 2.4 jedoch auch überspringen. Danach wird im zweiten Hauptkapitel der theoretische Hintergrund des Vergleichs zwischen dem Roman und den drei Filmen genauer beleuchtet, wobei, neben einem allgemeinen Überblick über die Intermedialitätsforschung, exemplarisch auch eine von Werner Wolf vorgeschlagene intermediale Typologie genauer vorgestellt wird. Abgeschlossen wird dieser Teil mit einem Überblick über den intermedialen Teilbereich »Literatur und Film« sowie dessen Subkategorie »Literaturverfilmung«, um den bisherigen Stand der Forschung zu rekapitulieren.

Das dritte Hauptkapitel wendet sich schließlich dem intermedialen Vergleich zwischen Roman und Film zu, der auf den von Roland Barthes erarbeiteten, narrativen Ebenen basiert, und beinhaltet eine ausführliche Darstellung dieser narrativen Konzeption nach Barthes. Für den darauf folgenden praktischen Vergleich werden in den letzten drei großen Kapiteln verschiedene Ansätze der Dostoevskij-Forschung vorgestellt, die sich jeweils einer Barthes'schen narrativen Ebene zuordnen lassen, und überprüft, ob sich diese theoretischen Erkenntnisse sowohl im Roman als auch in den drei Filmen wieder finden lassen. Hier erschließt diese Studie wesentliches, literaturwissenschaftliches Neuland, denn diese drei Ansätze der Dostoevskij-Forschung wurden bisher weder in diesem Ausmaß für die Filmanalyse fruchtbar gemacht, noch auf den narrativen Ebenen von Barthes verortet.

Bei den in den Kapiteln 5., 6. und 7. untersuchten Forschungsansätzen handelt es sich um René Girards Überlegungen zum triangulären Begehren im Werk Dostoevskijs, um Michail M. Bachtins Verortung der Dostoevskijschen Werke innerhalb einer karnevalistischen Gattungstradition, wobei exemplarisch die karnevalistischen Massenszenen untersucht werden, sowie um Horst-Jürgen Gerigks Überlegungen zum filmischen Erzählen und dem Phänomen der Verknennung im *Idioten*. Ob und wie sich diese theoretischen Ansätze der Dostoevskij-Forschung im Roman und in den Filmen widerspiegeln, soll in den drei letzten großen Kapiteln, die sich jeweils einem Forscher und seinen Überlegungen widmen, geklärt werden.